المجمع 9 (2015/1436)، 221-244

المسرح الفلسطينيُّ خلال ستّين عامًا

كرمة زعبي*

تلخيص:

إن مرور المنطقة بأوضاع سياسية واجتماعية متقلبة، قد أثر بدوره على الحركة المسرحية الفلسطينية، وتباعا قسمت جغرافية وزمكانية الدراسة كالتالي:

أ) من الحرب العالميَّة الأولى (1918 -1948) فلسطين قبل قيام دولة إسرائيل.

ب) الفترة ما بين (1948-1967) داخل وخارج نفوذ دولة إسرائيل.

ت) 1967 خارج الخطِّ الأخضر مع كلِّ التَّقلُّبات السِّياسيَّة إلى يومنا هٰذا وباقتضاب.

ث) 1967 داخل الخطِّ الأخضر إلى يومنا هٰذا بتوسُّع أكثر.

تبدأ الدراسة باستعراض مشكلة التوثيق ومن ثم تبدأ بعرض الحركة المسرحية الفلسطينية كالتالي: الحركة المسرحية الفلسطينية خارج نفوذ دولة إسرائيل حسب الفترات الآتية:

1948-1967 من النكبة إلى النكسة.

1967-1993 قدوم السلطة الفلسطينية وما بعدها. تستعرض الدراسة في كل فترة النشاطات المسرحية من عروض ومقابلها تستعرض رواد ومحاور الكتابة المسرحية، مضامين وأساليب وأمثلة.

تنتقل الدراسة لتستعرض الحركة المسرحية داخل الخط الأخضر حسب الفترات الآتية:

1948-1967 من النكبة إلى النكسة.

ما بعد 1967 إلى يومنا هذا مع كل التطورات الحاصلة على النشاطات في العروض المسرحية.

بالإضافة إلى العروض المسرحية تستعرض الدراسة رواد ومحاور الفترات المتقلبة للحركة المسرحية تباعا لتغيرات الأوضاع السوسيو اجتماعية والسوسيو سياسية في المنطقة، مسلطة الضوء على مضامين وأساليب وأمثلة عن النصوص المكتوبة وكذلك على الآليات المستخدمة في الكتابة المسرحية.

المسرح theatre مصطلح أصله يونانيٌّ theatron ويعني المشاهدة[1]، لا تكتمل العمليَّة المسرحيَّة إلَّا بوجود طرفين أحدهما العرض والآخر المشاهدون، شريطة أن يكون الطَّرفان موجودين في مكان وزمان واحد.

---

* محاضرة وباحثة في أكاديمية القاسمي – كلية أكاديمية للتربية.

[1] راجع مادَّة مصطلح "المسرح". حمادة، إبراهيم. معجم المصطلحات المسرحية. القاهرة: دار المعارف، 1985: ص211.

أحدهما عليه إرسال رسالته من خلال خشبة المسرح والآخر عليه أن يتلقَّى الرِّسالة المباشرة شكلًا ومضمونًا.

هٰذا الشَّكل المقصود بكلِّ سيميائيَّاته، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمضمونه، بحيث أنَّه محصِّلة لترجمة المخرج حسب رؤيته الخاصَّة لهٰذا المضمون. هٰذه المحصِّلة تدفعنا إلى التَّطرُّق للمسرح باتِّجاهين:

أ) المضمون وهو الدِّراما أو الكتابة الدِّراميَّة المسرحيَّة genre.

ب) المسرح theatre وأقصد هنا العُروض المسرحيَّة[1].

هٰذان الاتِّجاهان يدفعاننا إلى إحكام دراستهما، بحيث تُحتِّم علينا دراسة الدِّراما الفلسطينيَّة genre كلون أدبيٍّ وما كتب على أيدي أدباء فلسطينيِّين من جهة، ومن جهة أخرى فحص العُروض المسرحيَّة على المسارح الفلسطينيَّة منذ تاريخ ظهور هٰذه المسارح ونشاطاتها إلى موضوعاتها الَّتي تعتمد على نصوص:

أ) غربيَّة مترجمة.

ب) معدَّة عن قصَّة أو رواية غربيَّة أو عربيَّة.

ت) مسرحيَّة فلسطينيَّة أصليَّة.

المنطقة الجغرافيَّة

إنَّ لمنطقة الهدف "فلسطين" تاريخًا سياسيًّا واجتماعيًّا أثَّر فيما بعد على حيثيَّات وسيرورة حياة الشَّعب الفلسطينيِّ عامَّة ومسيرة المسرح به خاصَّة. هٰذه الخلفيَّة التَّاريخيَّة أفرزت جغرافيا المكان، الَّذي انقسم إلى مناطق ومراحل تاريخيَّة، اتَّسمت كلٌّ منها بسمات حضاريَّة كان لها التَّأثير المباشر على الحياة عامَّة والحياة الثَّقافيَّة خاصَّة بما فيها الحركة المسرحيَّة[2].

---

[1] ذات المصدر – راجع أنواع المسارح.

[2] قبل الفترة الإسلاميَّة 622م، أطلق اليونانيُّون اسم سوريًا على أربعة بلدان: سوريًا، لبنان، الأردن، فلسطين، وابتداء من عام 622م، سمِّيت هٰذه المنطقة "بلاد الشَّام"، تبدَّلت الأحوال والسِّياسات والحكَّام في هٰذه المنطقة، حتَّى سمِّيت مرَّة أخرى بعد الحرب العالميَّة الأولى (1914-1918) إلى منطقتين مختلفتين. المنطقة الأولى لقِّبت بـ"سوريًا الشَّماليَّة"، ضمَّت سوريًا الحاليَّة ولبنان اللَّتين كانتا تحت الحكم الفرنسيِّ، أمَّا منطقة القسم الثَّاني فلقِّبت "سوريًا الجنوبيَّة" وضمَّت كلًّا من الأردنِّ وفلسطين وكانت تحت الانتداب البريطانيِّ.

في سنة 1948 انقسمت سوريًا الجنوبيَّة إلى منطقتين: شرق نهر الأردنِّ والَّذي شمل قسمًا من فلسطين، والقسم الغربيِّ دولة إسرائيل والضَّفَّة الغربيَّة. لم يبق هٰذا التَّقسيم الجغرافيُّ على حاله، فقد مرَّت المنطقة بحروبات أخرى، ففي عام 1967 وقعت حرب الأيَّام السِّتَّة بين دولة إسرائيل وبعض الدُّول العربيَّة المجاورة، أسفرت عن ضمِّ دولة

على أثر التَّقلُّبات السِّياسيَّة الجغرافيَّة يمكننا تقسيم هٰذه الفترات من التَّغيُّرات وتقلُّبات المسرح بحسب تقلُّبات الحالة السِّياسيَّة، لنقسِّمها إلى:

أ) من الحرب العالميَّة الأولى (1918 -1948) فلسطين قبل قيام دولة إسرائيل.
ب) الفترة ما بين (1948-1967) داخل وخارج نفوذ دولة إسرائيل.
ت) 1967 خارج الخطِّ الأخضر مع كلِّ التَّقلُّبات السِّياسيَّة إلى يومنا هٰذا وباقتضاب.
ث) 1967 داخل الخطِّ الأخضر إلى يومنا هٰذا بتوسُّع أكثر.

التَّوثيق

إنَّ من يقف أمام دراسة الحركة المسرحيَّة بعد عام 1948 يعرف أنَّه أمام معضلة ما يسمَّى "التَّوثيق". فكلُّ دراسة أكاديميَّة تعتمد على:

أ) المصادر الأوليَّة من مقابلات شخصيَّة وغيرها من الموثَّقات[1].
ب) المصادر الثَّانويَّة وتشمل الكتب المنشورة وباقي المنشورات[2].

أمَّا المسرح بصفته الَّتي تشمل الشَّكل والعَرض المرئيَّ على خشبة المسرح on stage بتوحيد الزَّمكانيَّة ما بين الجمهور والمشاهد وما بين العَرض ذاته (هنا والآن)، دون وسيط يوثِّقه مصوَّرًا، هٰذا الأمر يحول ما بين دراسة نوعيَّة العُروض وما بين دراسة نصِّها الدِّرامي، بحيث أنَّ العُروض أساسًا غير موثَّقة بالوسائل المرئيَّة (حتَّى سنوات الثَّمانين من القرن العشرين). كذٰلك فإنَّ النُّصوص الدِّراميَّة في غالبيتها غير منشورة كي نستند إليها كمصادر ثانويَّة.

عندئذ نقف عند النُّصوص السَّرديَّة وما روي عن الفعاليَّات المسرحيَّة والدِّراسات أكثر من الاعتماد على الأعمال نفسها.

إسرائيل تحت سيطرتها في حدود الخطِّ الأخضر للقسم الفلسطينيِّ الَّذي كان في منطقة نفوذ الأردنِّ غرب نهر الأردنِّ. هٰذه التَّقلُّبات السِّياسيَّة الجغرافيَّة انعكست مباشرة على الفترات المتقلِّبة لنشاطات المسرح الفلسطينيِّ شكلًا ومضمونًا.

[1] المصادر الأوليَّة الَّتي تعتمد على مشاهدة أو سماع الباحث لها مباشرة من المصدر دون أيِّ إعداد أو نقل ضمن مصدر آخر.

[2] المصادر الثَّانويَّة –الَّتي مرَّت- إعدادًا ثانيًا وأكثر للمصدر الأوليِّ من خلال نقلها، أو نشرها بكتب أو تفسيرها.

آل الجوزيّ والتَّوثيق

"بعد عام 1948 تفرَّقنا، وكلُّ واحد منَّا سافر إلى دولة عربيَّة" (جميل الجوزيُّ)[1].

إنَّ عام 1948 يعتبر علامة فارقة في توثيق وتأريخ المسرح الفلسطينيّ، حيث أنَّ ما قبل 1948 وُثِّقت النَّشاطات المسرحيَّة والعُروض وكذلك نشرت الكثير من المسرحيَّات[2].

لٰكنَّنا نبقى أمام عجز في التَّوثيق "إنَّ نشأة المسرح في فلسطين لم تجذب اهتمام مؤرِّخي المسرح العربيّ، لضعف الحركة المسرحيَّة في هٰذا القطر، ولعدم انتظام التَّأليف ولتعثُّر التَّجارب [...] ومنها أنَّ الظُّروف الَّتي أحاطت بهٰذا القطر من أحداث [...] جعلت من الصَّعب الحصول على النُّصوص المسرحيَّة من جهة، وعلى تدوين الجهود المسرحيَّة والتَّمثيليَّة وتوثيقها" (السَّعافين، 1985: 88).

وهنا أشيد بعائلة الجوزيّ (إميل، صليبا، نصري، جميل، فريد) الَّتي حاولت توثيق ما يمكن توثيقه من فعاليَّات ومسرحيَّات صادرة. لقد وثَّقت هٰذه العائلة الكثير من الفعاليَّات المسرحيَّة، لٰكنَّها لم تنشر أغلبها وبقيت مخطوطات لديها[3].

أمَّا نصري الجوزيُّ في كتابه "تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918 – 1948"[4] فقد كان إحدى البوصلات الموجِّهة للبحث عن المسرحيَّات الفلسطينيَّة الصَّادرة، الَّتي كتبها أدباء فلسطينيُّون قبل هجرتهم من فلسطين عام 1948[5].

"الحركة المسرحيَّة الَّتي بلغ أوج ازدهارها حتَّى عام 1948، كان من الصَّعب إعادة إحيائها بعد حرب 1948 [...] فقيام دولة إسرائيل [...] أدَّى إلى هزَّة عنيفة في أوساط المجتمع العربيّ، فقد نزح إلى الخارج [...] أصحاب رؤوس الأموال [...] والمثقَّفون [...] (حدَّاد، 1994: 55).

بانتقال المنطقة خارج وداخل نفوذ دولة إسرائيل إلى حالة من التَّرقُّب المعيشيّ والمستقبليّ والسِّياسيّ عام 1948، أفرزت هٰذه الحالة ركودًا ثقافيًّا خاصَّة في الحركة المسرحيَّة لمدَّة ما يقارب الـ 20 عامًا إلى حين التَّقلُّب السِّياسيّ الآخر عام 1967.

---

[1] هٰذا ما قاله لي جميل الجوزيُّ في مقابلة أجريتها معه في عمَّان 26.12.1996.

[2] حتَّى الَّتي صدرت ونشرت، نجد صعوبة بالغة في الحصول عليها مثل أعمال: آصطفان سالم، برهان العبُّوشيّ وغيرها.

[3] حصلتُ شخصيًّا على بعض منها واطَّلعت عليها مع مقابلتين أجريتهما مع فريد الجوزيّ 16.12.1996 - القدس، وجميل الجوزيّ 26.12.1996 – عمَّان.

[4] نصري الجوزيُّ: تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918 – 1948. نيقوسيا: شرق برس (1990).

[5] اعتمد الكثير من الباحثين على الكتاب باعتباره مدوَّنًا لأسماء الكتَّاب الفلسطينيّين آنذاك مع مؤلَّفاتهم.

Events after 1948 led to the extinction of the newly developing promising Palestinian theatrical movement and for more than twenty years, the activities in this field were verylimited. (snir, 2005: 84).

المسرح خارج نفوذ دولة إسرائيل في فلسطين بعد 1948

إنَّ الحالة السِّياسيَّة في فلسطين خارج نفوذ دولة إسرائيل ما بعد 1948 أثَّرت مباشرة على الحالة الثَّقافيَّة فيها، فقد اهتمَّ النَّاس حينها بلقمة عيشهم أكثر ممَّا تذوَّقوا هٰذا الفنَّ الَّذي يعتبر فنًّا جديدًا على مجتمعهم[1]. لقد فرضت طبيعة فنِّ المسرح وهي "العمل الجماعيُّ" الَّذي لا يعتمد على العمل الفرديّ كالشِّعر والخطابة، فرضت صعوبة في إعادة البناء الجماعيّ لإنتاج عمل مسرحيٍّ أمام الجمهور الَّذي يعتبر الجانب المتلقِّي بهٰذا العمل، فطرفا العمل المسرحيّ من عمل مسرحيٍّ جماعيٍّ بصفته رسالة ومقابله الجمهور بصفته متلقِّيًا، كلاهما وقع فريسة الحالة السِّياسيَّة الاجتماعيَّة المتقلِّبة الَّتي فرضت على الحركة المسرحيَّة تقلُّبًا مماثلًا وموازيًا لها.

وبحسب هٰذه الفترات السِّياسيَّة يمكننا تقسيم الحالة المسرحيَّة الفلسطينيَّة (خارج نفوذ دولة إسرائيل) تقسيمًا موازيًا للتَّقلُّبات السِّياسيَّة فيها، نبحث فيه باقتضاب مميِّزات كلِّ فترة، من نشاطات ومواضيع كي نسهب أكثر عن الحالة المسرحيَّة الفلسطينيَّة في الدَّاخل، والَّتي تقسم إلى مراحل مختلفة نسبيًّا حسب الحالة السِّياسيَّة.

المسرح خارج نفوذ دولة إسرائيل

1) 1948–1967 من النَّكبة إلى النَّكسة

أ) النَّشاطات

"قبل سنة 1971 لم يكن المسرح في الضَّفَّة الغربيَّة أكثر من نشاط هواة في مسارح المدارس والمعاهد، ولم يكن أكثر من تقليد ضعيف للمسرح في البلاد العربيَّة وخاصَّة المسرح في مصر" (أنيس، 1979: 20).

رغم اعتبار هٰذه الفترة فترة ركود وترقُّب ابتداء من عام 1948 في المنطقة، لأنَّ سكَّانها لم يعرفوا أنَّهم سينتقلون إلى مرحلة أخرى 1967 النَّكسة، إلَّا أنَّ النَّشاطات المسرحيَّة "خارج نفوذ دولة

[1] يعتبر أغلب مؤرِّخي المسرح الفلسطينيّ بأنَّ المسرح دخل فلسطين في أواخر القرن التَّاسع عشر – المقصود الفرق المسرحيَّة وليس التَّبشيريّين الَّذين نشطوا في الكنائس والنَّوادي قبل هٰذا العهد.

إسرائيل" في الضَّفَّة الغربيَّة وقطاع غزَّة، كانت قليلة وغير منتظمة. لقد تركَّزت أساسًا في بلدتي رام الله والبيرة، خاصَّة في المهرجانات الصَّيفيَّة والمدارس الَّتي شملت هواة تمثيل المسرح.

في المقابل تشكَّلت بعض الفرق المسرحيَّة على أيدي هواة المسرح (مسرح نادي موظَّفي وكالة الغوث) تمكَّن الهواة فيما بعد أن يدرسوا المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في مصر[1].

ب) الرُّوَّاد المسرحيُّون (1948-1967)

تميَّز روَّاد هٰذه الفترة في الكتابة المسرحيَّة بنشر بعض ما كتبوا من مسرحيَّات من ناحية، وبكتابة مسرحيَّات دون نشرها من ناحية أخرى، وربَّما قاموا فقط بتقديمها على خشبة المسرح أو نشرها في بعض الجرائد[2].

إنَّ الأسماء كثيرة في هٰذه الفترة، لٰكنِّي سأدوِّن أسماء أكثرهم انتشارًا أمثال نصري الجوزيِّ (1908 - 1996)، برهان الدِّين العبُّوشيِّ (1911 - 1995).

مميِّزات الكتابة

تنوَّعت المواضيع الدِّراميَّة في هٰذه الفترة فلم نجد خطًّا واحدًا للكتابة الدِّراميَّة الأصليَّة (غير المترجمة أو المعدَّة)، لنجدها تتفرَّع لعدَّة محاور مختلفة وفي بعضها متداخلة، أذكر منها[3]:

1- **المحور الوطنيُّ والتَّاريخيُّ** ويتجلَّى ذٰلك بمسرحيَّات مثل "شبح الأندلس 1949" لبرهان الدِّين العبُّوشيِّ، و"حرب القادسيَّة 1951"، "الفداء 1956"، كذٰلك تبرز مسرحيَّة محيي الدِّين الصَّفديِّ "أسرة الشَّهيد، 1966"[4] الَّتي تعالج معاناة أسرة شهيد فلسطينيٍّ.

2- **المحور الوطنيُّ التَّعليميُّ** المُوجَّه للأجيال القادمة، حيث استخدمت هديَّة عبد الهادي عام 1955 الدِّراما لتعليم الجيل القادم عن النَّكبة ولتشجيعه لأخذ زمام الأمور لحماية الوطن، فكتبت مجموعة مسرحيَّة بعنوان "معًا إلى القمَّة" تحتوي عدَّة مسرحيَّات ضمن هٰذا المحور.

---

[1] انظر غنيم ص 30

[2] في الجرائد مثلًا: نشر أحمد عمر شاهين، في جريدة فلسطين الصَّادرة في غزَّة 1963–1967. أُنظر شاهين، موسوعة كتَّاب فلسطين في القرن العشرين ص 49.من الَّذين نشروا بكتب: نصري الجوزيُّ، برهان الدِّين العبُّوشيُّ، أسمى طوبى وغيرهم.

[3] لعدم الخروج عن السِّياق أذكر جزءًا من المسرحيَّات الَّتي صدرت: برهان الدِّين العبُّوشيُّ، شبح الأندلس 1949، حرب القادسيَّة 1951، نصري الجوزيُّ: العدل أساس الملك 1951، عبد الله الشِّيتي: الحقد المقدَّس 1957، وغيرها كثر.

[4] صدرت ونشرت في دمشق.

2) 1967–1993 من النَّكسة إلى قدوم السُّلطة وما بعدها[1]

أ) النَّشاطات

"شهدت السِّتّينات [...] تفاعلًا نشطًا في الحركة المسرحيَّة [...] وفي هٰذا النَّشاط والتَّصاعد بنكبة جديدة عام 1967 [...] ممَّا جعل السَّنوات الثَّلاث الأولى من الاحتلال الجديد صعبة ومرَّة (غنيم، 2002: 31)[2]. تعتبر فترة السَّبعينات من القرن العشرين فترة خصوبة نوعيَّة وانطلاقة جديدة للنَّشاطات المسرحيَّة في الضَّفَّة الغربيَّة، بعد التَّسلسلات السِّياسيَّة الاحتلاليَّة للمنطقة والَّتي أثَّرت تأثيرًا مباشرًا على هٰذه النَّشاطات. اتَّسمت هٰذه الفترة بفترة ناشطة من حيث تعدُّديَّة الفرق المسرحيَّة الَّتي تأرجحت ما بين فرق الهواة، مثل (فرقة بلالين 1971 - 1973) وما بين الفرق الَّتي حاولت الاحتراف وانتظمت في ذٰلك الحين إلى يومنا هٰذا (فرقة الحكواتيّ، 1977 – أواخر سنوات الثمانين للقرن العشرين؟)[3].

تزايدت الفرق المسرحيَّة كمًّا وقد خصَّصت أغلب عروضاتها للكبار حيث انتشرت في المدن الكبرى[4]، وما أن عادت السُّلطة الفلسطينيَّة إلى الضَّفَّة الغربيَّة عام 1993 حتَّى وجدنا أنَّ عدد الفرق المسرحيَّة تزايد وبدأت تخصِّص الكثير من عُروضاتها للأطفال كونهم جمهورًا مضمونًا للمسرح[5].

---

[1] هناك من يقسِّم حالات المسرح الفلسطينيّ خارج الخطِّ الأخضر إلى حقبات أخرى بعد 1992 إلى 2000 (انتفاضة الأقصى) وما بعد ذٰلك.

[2] خصوصًا عندما قام ديَّان (موشيه ديَّان: 1915–1981 – ك.ز) وزير الأمن الإسرائيليّ عام 1967 بمنع إقامة النَّوادي الثَّقافيَّة والنِّقابات العمَّاليَّة، قد حال دون تطوُّر هٰذه الفرق المسرحيَّة إلى فرق جماهيريَّة وكذٰلك حال دون تشكيل فرق مسرحيَّة في جميع المناطق المحتلَّة (محاميد، 1989: 85).

[3] عمل مسرح الحكواتيّ بأسلوبه الخاصّ لعدَّة سنوات، إلى أن تبدَّل مؤسِّسوه وكذٰلك اسمه "المسرح الوطنيُّ الفلسطينيُّ – الحكواتيُّ"، فانتقل لأسلوب آخر في الإخراج والتَّمثيل.

[4] بما أنَّ المسرح بحاجة إلى مدينة "تجمُّع جماهيريّ" للعروض المسرحيَّة، فقد تمركزت عُروض الفرق في هٰذه الفترة في المدن الكبرى مثل: القدس، رام الله، غزَّة ونابلس، راجع: (محاميد، 1989: 85-91).

[5] الفرق المسرحيَّة الَّتي أنتجت للأطفال: أ) مسرح عشتار – 1991، القدس. ب) أيَّام المسرح – 1995، غزَّة. ت) مسرح الطَّنطورة للدُّمى – 1995، رام الله. ث) مركز روَّاد الثَّقافة والمسرح – 1998، مخيَّم عايدة.

أمَّا جمهور الكبار فله ذوقه وشروطه لارتياد المسرح "إنَّ جمهورنا المسرحيَّ ينتظر من المسرح دائمًا أن يعطيه أكثر ممَّا يقدِّم له" (حنان عشراوي)[1].

رغم عدم التَّمركز والتَّبؤُّر في الأعمال والفرق المسرحيَّة في الضَّفَّة الغربيَّة وقطاع غزَّة، إلَّاأنَّه في المقابل عولج موضوع المسرح التَّعليميّ وخاصَّة (دراما الطِّفل والشَّباب)، فاتَّخذ منحًى تجريبيًّا جديدًا عندما تأسَّست مؤسَّسة القطَّان في رام الله – 1998، والَّتي اعتنت بالفنون ومنها الدِّراما والمسرح، حيث اتَّخذت لنفسها أساليب جديدة لتعليم الدِّراما للأطفال خاصَّة ومنها أسلوب عباءة الخبير[2].

أمَّا القفزة النَّوعيَّة الأخرى في النَّشاط المسرحيّ الفلسطينيّ خارج الخطِّ الأخضر هو المأسسة الأكاديميَّة للمسرح، فقد تأسَّست أوَّل أكاديميَّة للمسرح في فلسطين "أكاديميَّة الدِّراما" – رام الله عام 2008 بالتَّعاون مع مسرح وسينماتك القصبة وجامعة فولكفانج للفنون بألمانيا، حيث تمنح الأكاديميَّة شهادة دبلوما في التَّمثيل والمسرح للدَّارسين فيها.

ب) الرُّوَّاد المسرحيُّون

ما يميِّز هٰذه الفترة ما بعد 1971 من حيث الكتابة المسرحيَّة هو الغزارة في الإنتاج، وكذٰلك نشر هٰذه الإنتاجات حتَّى أواخر التِّسعينيَّات من القرن العشرين خاصَّة. فقد اعتمدت الفرق المسرحيَّة بعد هٰذه السَّنوات على تأليفها الخاصّ وإعداد مسرحيَّاتها المنويّ عرضها للجمهور، فأصبح توثيق هٰذه النُّصوص مختلفًا عن سابق عهده، فتحوَّل التَّوثيق من كتب منشورة إلى تسجيلات مرئيَّة للعُروض المسرحيَّة.

ما يلاحظ هنا من إنتاج الرُّوَّاد أنَّهم انقسموا ما بين الكتابة المسرحيَّة النَّثريَّة ومنهم (عبداللَّطيف عقل 1942-1993)، محمد كمال جبر (1948-) رفيق العالول (1948-) جمال بنُّورة (1938-)[3] وآخرون كتبوا المسرح الشِّعريَّ مثل معين بسيسو(1926-1984) وجمال أبو دفّ (1946-)[4].

---

[1] أُنظر عبد الله. ص 89.

[2] نهج عباءة الخبير استكشفته دوروثي هيثكوت، يعتمد على وجود مسؤول خبير (وسيط) يسأل المشتركين في الدَّراما حول ماهيَّة المعرفة والمهامّ الَّتي يقومون بها في الفعاليَّة، راجع كتاب: الدِّراما من أجل التَّعلُّم، دوروثي هيثكوت. رام الله: مركز القطَّان: 2012.

[3] راجع غنيم، 2003، ص 101 – ص 127.

[4] راجع غنيم، 2003، ص 132 – ص 135.

ج) المحاور الأساسيَّة للكتابة الدِّراميَّة

يقول محمد البطراويُّ "إنَّ المسرح يجب أن يحمل هموم المجتمع ويعكسها، ليربط بها الجمهور وأن لا يظلَّ فكرًا علويًّا". (عبدالله،د.ت: 90) بعد قدوم السُّلطة الوطنيَّة الفلسطينيَّة 1993، تعدَّدت الفرق المسرحيَّة والَّتي تمحورت أعمالها لشريحة الكبار من جانب، وقد تناولت فيها القضايا الاجتماعيَّة ومشاكل الوجود والمرأة، ومن جانب آخر اهتمَّت بقضايا الأطفال بالتَّأليف الذَّاتيّ والتَّرجمة العربيَّة من الغربيَّة. لٰكنَّ المحاور الَّتي وثِّقت بالنَّشر والإصدار، اتَّسمت بعدَّة مواضيع أذكر أهمَّها:

1. **المحور الوطنيُّ والتُّراثيُّ:** حيث تناول الأدباء فيها الواقع العربيَّ والفلسطينيَّ مثل مسرحيَّة (المفتاح - 1976) لعبد اللَّطيف عقل، وأعمال معين بسيسو.
2. **المحور الاجتماعيُّ:** الَّذي أخذ حيّزًا أقلَّ من الوطنيّ، وقد كتب في هٰذا المجال، محمَّد كمال جبر (محكمة الكبار- 1978) كذٰلك نشر محمَّد الطَّاهر (اللُّعبة- 1980) وتعالج الصِّراعات الطَّبقيَّة[1].

د) مميّزات الكتابة الدِّراميَّة – بعد 1967

لقد تطوَّرت الكتابة الدِّراميَّة في هٰذه الفترة عن سابقتها من حيث البناء الدِّراميّ وتقنيَّة الكتابة، لنجد أنَّ هٰذه الفترة حافظت أكثر على خاصِّيَّة هٰذا اللَّون، ومصداقيَّة الأحداث. كما أنَّ في بعض منها استخدمت آليَّة التَّغريب Alienation[2] الَّتي تكسر الحائط الرَّابع الوهميَّ ما بين الممثِّلين والجمهور، وذٰلك في بعض المسرحيَّات؛ أمَّا اللُّغة فانقسمت في بعض منها إلى عاميَّة، وأخرى فصحى نثريَّة وشعريَّة.

وهنا أقتبس مثالًا لا حصرًا من مسرحيَّة تجمع ما بين التَّأليف الجماعيّ للفرق والتَّقنيَّات، كذٰلك اللَّغة العاميَّة، مسرحيَّة "العتمة – Darkness" لفرقة بلالين 1971:

(تبدأ المسرحيَّة بدخول الجمهور إلى القاعة، ميلاد جالس على طرف خشبة المسرح [...])

[1] راجع غنيم، 2003، ص 109 – ص 111.

[2] نظريَّة التَّغريب Alienation للألماني برتولد بريخت 1898–1956 أساسها المحافظة الأساسيَّة على البعد ما بين الممثِّل والشَّخصيَّة الَّتي يقوم بها، وبهٰذا يحافظ على المسافة ما بين المتفرّج والشَّخصيَّة. فلا يتماثل الممثِّل مع شخصيَّته ولا المتفرّج بما يشاهد.

فرانسوا:" [...] بقولك أوم يعني أوم، المسرحيَّة بدها تبدا، الممثِّلين قاعدين على أعصابهم، العالم عبَّت القاعة وبتستنَّى حضرة جنابك [...]

ميلاد: طيِّب خلِّيهم يستنُّوا شويّة، إيش عليهم لو أعدوا في القاعة بدل السَّاعتين، ساعتين وعشر دقايق؟ (أنيس –1979: 25-27).

أمَّا المسرحيَّة الشِّعريَّة فقد برز فيها الكاتب معين بسيسو، والَّتي بلغتها ارتقت إلى المستوى الفنيّ وتناولت القضيَّة الفلسطينيَّة والوطنيَّة، أقتبس مثالًا لا حصرًا من مسرحيَّة شمشون ودليلة:

الأب: لو تستيقظ قبل فوات الأوان.

مازن: أستيقظ لأرى ماذا يا أبتي [...].

لا ينسى الطِّفل الجرح الأوَّل في يده أو جبهته يا أبتي...

لا ينساه [...]

قال مدرِّسنا: أُرسم...

أرسم ماذا...؟!

إصبع موز... وبكيت

حتَّى همس مدرِّسنا في أذني...

أوَ لَم تر إصبع موز...

وصرخت... إنَّ أبي يملك بيَّارة...

إنَّا نملك بيَّارة موز في يافا...

ضحك الأطفال

من لا يضحك يا أبتي...

من طفل لم ير إصبع موز

ومن لا يضحك من أوراقك...

وأبوه يملك في يافا... بيَّارة موز

من لا يضحك من أوراقك

من مفتاحك (الأعمال المسرحيَّة 1986: 217-219)

الحركة المسرحيَّة الفلسطينيَّة داخل الخطِّ الأخضر

مقدِّمة

من يتتبَّع الحركة المسرحيَّة بعد 1948 داخل الخطِّ الأخضر يلاحظ أنَّها تأثَّرت من الأوضاع السِّياسيَّة الاجتماعيَّة الَّتي مرَّت بها المنطقة، لنستنتج فيما بعد أنَّ المسرح كجزء من الحياة الثَّقافيَّة تأثَّر أكثر من غيره من الألوان الأدبيَّة بالأوضاع المحيطة به، بعلاقة طرديَّة مع صعوبات هٰذه الأوضاع، كونه يعتمد على النَّصِّ أوَّلًا ومن ثمَّ على العمل الجماعيِّ ثانيًا، وكذٰلك فإنَّ المتلقِّي (المشاهد) ليس فردًا وإنَّما جماعة.

1) 1948–1967 قيام دولة إسرائيل – الحكم العسكريُّ والنَّكسة

أ) النَّشاطات

بعد قيام دولة إسرائيل انكسر عرب الدَّاخل فقاوموا بالشِّعر كعمل فرديٍّ، ولم يستطيعوا الوقوف أمام استمرار لأيِّ حركة مسرحيَّة، فقد كانت النَّشاطات المسرحيَّة مبعثرة هنا وهناك في المدن الكبرى والقرى العربيَّة[1].

لم تكن العُروض المسرحيَّة منتظمة، إلَّا أنَّ النَّوادي الطَّائفيَّة (المسيحيَّة) تولَّت قسمًا من العُروض الشَّبابيَّة، كذٰلك بعض النَّوادي في المدن الكبرى مثل (نادي الهستدروت- النَّاصرة). أمَّا أبرز الفرق الَّتي أنشئت في تلك الفترة فهي مسرح "بيت الكرمة – 1965" الَّذي ما زال يعمل باسم "مسرح الكرمة" حتَّى يومنا هٰذا (2014) ويعنى في غالبيَّة نشاطاته بعُروض الأطفال والشَّباب.

ب) المحاور والرُّوَّاد:

في هٰذه الفترة من الرُّكود والتَّرقُّب لمصير دولتي إسرائيل وفلسطين صدر القليل جدًّا من المسرحيَّات، الَّتي رغم قلَّتها تنوَّعت مواضيعها ومحاورها وكذٰلك مستواها الفنيُّ. فقد اتَّسمت هٰذه المسرحيَّات بتفاوت ما بين عمق الطَّرح الموضوعيِّ وما بين سطحيَّته.

أبرز هٰذه المسرحيَّات: 1) المسرحيَّة الاجتماعيَّة "ظلام ونور 1954" للكاتب ميشيل حدَّاد (1919 -1997). 2) المسرحيَّة الدِّينيَّة "ملك المجد – 1961" للكاتبة نجوى قعوار فرح (1923 -). 3) المسرحيَّة التَّاريخيَّة "آمنة - 1962" للكاتب سليم خوري (1943-1991).

[1] أُنظر عفيف شليوط، جذور الحركة المسرحيَّة ص1–27، مثل المسرح الحديث في النَّاصرة عمل حتَّى 1977، والمسرح النَّاهض في حيفا: 1967 – 1977.

ويذكر هنا أنَّ المحور التَّاريخيَّ حُبك بدقَّة دراميَّة وطُرح بدور وبلغة رفيعة، وهٰذا ما يميّز خوري في كتابته الدِّراميَّة عامَّة.

2) ما بعد 1967

أ) النَّشاطات:

تسارعت النَّشاطات المسرحيَّة ما بين 1967-1977 في المدن الكبرى، مثل النَّاصرة، حيفا، حيث تأسَّست العديد من الفرق المسرحيَّة حينها[1]، وكان من أهمِّ مميِّزات عروضها أنَّ النُّصوص غير محلِّية، فكانت عربيَّة أو معدَّة ومترجمة من الغربيَّة. في بداية الثَّمانينات من القرن العشرين نشطت فرق مسرحيَّة عدَّة، تنوَّعت في عروضها ما بين الجمهور العريض والأطفال، وما يميّز هٰذه الفترة هو الاعتماد على النُّصوص المحلِّيَّة أكثر من الفترات السَّابقة.

إنَّ التَّمركز الدِّيموغرافيَّ للعرب داخل الخطِّ الأخضر والمنتشر في ثلاث مناطق: الشَّمال، المثلَّث والجنوب، أفرز عدم توازن في هٰذه النَّشاطات، فانصَبَّت جُلُّها في المنطقة الشَّماليَّة مثل: حيفا، النَّاصرة، شفا عمرو والقرى المحيطة بها. وذٰلك محصِّلة للتَّأريخ المسرحيِّ لهٰذه المناطق قبل 1967، حيث أثَّرت النَّوادي الطَّائفيَّة المسيحيَّة على تذويت الوعي المسرحيِّ وإن كان هٰذا لصالح المناسبات الدِّينيَّة.

في المقابل نجد أنَّه في منطقة المثلَّث كانت محاولات في بعض المدن والقرى مثل: الطَّيِّبة، كفر قرع، عرعرة، أمِّ الفحم، اعتمدت في غالبيَّتها على نصوص غربيَّة مثل "العرس الدَّمويُّ" للإسباني لوركا (1898-1936) وعلى العربيَّة مثل "المحلِّل" للمصريِّ فتحي رضوان (1912-1988).

أمَّا في النَّقب (الجنوب) فقد عَرض فيه مسرحيُّو المنطقة الشَّماليَّة عروضًا مسرحيَّة كان أغلبها للمدارس. فقد خلت هٰذه المنطقة من أيِّ فرق مسرحيَّة. كان عام 2008، علامة فارقة في المنطقة فتأسَّس "مسرح المهباش" الَّذي ما زال يعمل على إنتاجاته الخاصَّة من عروض جماعيَّة ومسرحيديَّات (مونودراما) لجمهور الكبار والصِّغار.

إنَّ ما يميّز النَّشاطات المسرحيَّة في هٰذه الفترة أنَّها تركَّزت حتَّى سنوات الثَّمانين (للقرن العشرين) على العُروض الخاصَّة للكبار والجمهور العريض. فقد ميَّز العاملين فيها من ممثِّلين بالذَّات أنَّهم

[1] كان جزء منهم مدرِّسين: طارق قبطي، إميل روك، أو موظَّفين: عبد الله الزعُبيُّ.

هاوون لا يعتمدون على المسرح في كسب لقمة العيش[1]، وما إن تبدَّلت الأحوال، حتَّى أصبحت الفرق المسرحيَّة محترفة تعتمد على ممثِّلين محترفين، درسوا مهنة التَّمثيل، وَتحوَّلت العُروض إلى المصدر المعيشيّ الأوَّل لهم. هٰذه الحالة حوَّلت غالبيَّة عُروض الفرق للأطفال والمدارس[2]، وذٰلك ليس تمرُّسًا في هٰذا اللَّون، وإنَّما كون المدارس جمهورًا مضمونًا ومتجدِّدًا سنة بعد أخرى.

ب) المحاور والرُّوَّاد

لقد تفوَّقت محاور النُّصوص الدِّراميَّة texts بتنوُّعها على محاور العُروض performances. لقد اقتصرت مواضيع العُروض على القضايا الاجتماعيَّة المحلِّيَّة والمترجمة، والوطنيَّة والأطفال، وذٰلك بسبب حاجة المشاهد الفلسطينيّ لمثل هٰذه المواضيع.

أمَّا محاور النُّصوص الصَّادرة فقد تنوَّعت وكثر روَّادها، ومن أهمّ روَّادها ومحاورها، أذكر حسب أكثرها انتشارًا:

1. الاجتماعيُّ – social

إنَّ المواضيع الاجتماعيَّة في النُّصوص اتَّخذت حيّزًا كبيرًا من مجمل النُّصوص الأخرى الصَّادرة، وما يميِّز هٰذا المحور من المواضيع أنَّها تقسَّم لشريحتي هدف أساسيَّتين:

أ) الكبار:

إنَّ مواضيع الكبار عالجت فيما بينها العلاقات الاجتماعيَّة وقضايا المرأة واختلاف أيديولوجيَّات الشَّرائح المجتمعيَّة. من أهمّ روَّاد هٰذا المحور. إدمون شحادة (1933-) حيث أنَّ جُلَّ أعماله المسرحيَّة ارتكزت على العلاقات الأسريَّة مع بعض الإسقاطات السِّياسيَّة.

أمَّا جمال قعوار (1931-2013) فكان من القلائل الَّذين كتبوا المسرح الغنائيَّ الرُّومانسيَّ الاجتماعيَّ. ومثالًا لا حصرًا، أقتبس كلام سلمى من مسرحيَّته (كروم الدَّوالي، 1995: 17) الَّتي تتحدَّث به عن حبيبها برهوم الَّذي أحبَّ غيرها:

[1] عام 1995 تأسَّست أوَّل مؤسَّسة مسرح عربيّ في البلاد، بداية سعّي "المسرح العربيُّ الإسرائيليُّ – حيفا" إلى أن تغيَّر الاسم عام 1998 ليصبح "مسرح الميدان"، وهو المؤسَّسة المسرحيَّة الوحيدة العربيَّة المخصَّصة لغير المدارس وتموَّل من وزارة الثَّقافة.

[2] يرجى مراجعة مواقع مسارح الأطفال في فلسطين داخل الخطِّ الأخضر للتَّعرُّف على كتُّاب، أعمالهم المحلِّيَّة، لأنَّهم كثر وأغلبهم لم يقم بإصدار هٰذه الأعمال مكتوبة.

سلمى: برهوم حابب بنت لا منَّا ولا فينا
ووعدنا هيك تمَّمنا ووفينا
يا ريتنا في الحبِّ ما كنَّا وفينا
وما كان بقلبنا حسرة وعذاب.

ب) الأطفال والشَّباب children and adults

بالرَّغم من انتشار مسارح الأطفال وعُروضها الَّتي بأعدادها فاقت بكثير عروض المحاور الأخرى للكبار، إلَّا أنَّنا بصدد عدد قليل من هٰذا اللَّون genre الصَّادر والمنشور في الأدب المحليِّ الفلسطينيّ نسبيًّا لباقي المحاور.

مع هٰذا فإنَّنا نقف أمام مؤلَّفات خصِّصت للأطفال والشَّباب تعالج أمورًا اجتماعيَّة social وتربويَّةeducational، ومن أهمِّ روَّادها (سليم خوري 1934-1991) الَّذي تميَّزت كتابته بأبعادها الاجتماعيَّة والتَّربويَّة وبأسلوبها الخاصِّ. (محمود عبَّاسي 1935-) و(علي دياب 1953-) وغيرهم ممَّن نشروا مسرحيَّات خصِّصت أساسًا للعرض في المدارس.

2. الوطنيُّ ذو الإسقاطات السِّياسيَّة National, Political projection

ظهرت الكتابة الدِّراميَّة داخل الخطِّ الأخضر فقط في سنوات الثَّمانين للقرن العشرين. جزء منها أرَّخ حكايات مرَّ بها الشَّعب الفلسطينيُّ ومعاناته السِّياسيَّة، والجزء الآخر أشار إلى حبِّ الأرض والوطن. من روَّاد تأريخ الشَّعب الفلسطينيِّ دراميًّا إميل حبيبي (1922-1996) ورياض مصاروة (1948-) بأسلوب ملحميٍّ epic. تميَّز حبيبي ومصاروة باستخدام شخصيَّات تعكس شرائح فلسطينيَّة بمجملها ولا تعكس نفسها بالذَّات. لقد أثَّر الكاتبان على شخوص أبطالهما فأضافا وجهة نظر كلٍّ منهما على مجريات الأحداث وبناء الشَّخصيَّات. أقتبس مثالًا لا حصرًا من (الطِّفل الضَّائع -1982) هٰذا المثال يعكس الأسلوب الملحميَّ والمحور الوطنيَّ.

سليم: فلسطين... فلسطين يا فلسطين.
جان: لقد تكلَّم، لقد قال كلمة اسمها فلسطين، هل سمعتم؟.
توفيق: إنَّه يحرِّر فلسطين في مخيِّلته... [...].
(في الخلفيَّة يظهر أبو سليم يتَّكئ، على عكَّازة)
أبو سليم: سليم... لقد أوصيتك على الزَّيت... لا تنس يا بنيَّ (يختفي).
(مصاروة: 115)

3. الأسطوريُّ Mythical

بغير الأساطير الَّتي كتبت للأطفال، فقد تميَّز هٰذا المحور بتنوُّع مواضيعه وكُتَّابه الَّذين تطرَّقوا للأساطير من عدَّة مناحٍ.

بعضها دقَّق وعالج آنيَّة تلك الفترة بزمكانيَّتها وأسمائها مثل (عندما يسود الجراد- 1991) الَّتي تدور أحداثها في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، وقد كتبها كمال بشارات (1938-). أمَّا بعضها الآخر فاتَّخذ له القوى البشريَّة واللَّا بشريَّة عنصرًا هامًّا في صراعات شخوصه، مثل "الجنُّ والإنس- 1973" لسليم خوري، و"مستر إيجو- 1997" لراضي شحادة (1952-).

أمَّا نهى زعرب قعوار (1936 -) فكتبت "شجرة المجد – 1995" أسطورة ذات تناصٍّ كبير مع أسطورة الملك أوديب. حيث حملت قعوار في طيَّات أسطورتها تأثير القوى الميتافيزيقيَّة على الإنسان (الملك) وحمله على قتل الرَّضيع من أجل استقرار العرش الملكيّ.

أحد النُّصوص الأسطوريَّة الَّذي يحافظ على آنيَّة الفترة المذكورة هي عندما يسود الجراد، أقتبس منها مثالًا يعتبر من النَّوادر في الدِّراما الفلسطينيَّة الَّتي تعالج أسطورة تابعة لحقبة زمنيَّة بعيدة:

"في مدينة صيدون الكنعانيَّة"

الكاهن: ليبارككم الإلٰه أدونو يمدَّكم بقوَّته ويضرب أعداءكم بنيرانه السَّماويَّة.

الجمهور: آمين.

الكاهن: ليبارك الإلٰه عليَّان بعل أرضكم وزرعكم، وينعم عليكم بالسُّحب السَّوداء المدرارة.

الجمهور: آمين.

الكاهن: لتباركك إلاهتنا المحبوبة عشتروت [...] (بشارات 1991: 13).

4. التَّاريخيُّ Historical

المقصود هنا مسرحة الحقائق التَّاريخيَّة وتوظيف الحبكة الدِّراميَّة لعرض هٰذه الحقائق بموضوعيَّتها، هٰذا المحور برز (وربَّما تفرَّد به) سليم خوري، الَّذي مسرح قصصًا واقعيَّة من عدَّة عصور مثل: العصر الجاهليّ "وفاء البادية- 1971"، والعبَّاسيّ مثل "حنين- 1982"، وكذٰلك القرن الثَّامن عشر في فلسطين مثل "بعد الأسوار– 1982" الَّتي تحكي قصَّة القائد الظَّاهر عمر (1695- 1775) فيها. والَّتي امتاز بجميعها بدقَّة التَّفاصيل التَّاريخيَّة مع دقَّة الحبكة الدِّراميَّة.

الظَّاهر: ما الَّذي أقلقك؟.

إبراهيم: الحالة الَّتي نحن فيها.

الظَّاهر: ماذا ترى؟ اليوم ستصل إلى عكا وفود كثيرة من القرى المجاورة. كذٰلك سيصل من دروز لبنان، ووفد من المتاولة وعلى رأسه حليفنا وصديقنا ناصيف النَّصَّار.

إبراهيم: نحن في حالة حرب خطيرة [...].

الظَّاهر: ولٰكنَّ هٰذه الوفود تأتي لتعبِّر عن تضامنها معنا (خوري، 1982: 107).

أساليب الكتابة الدِّراميَّة

رغم تنوُّع المحاور والمواضيع في الكتابة الدِّراميَّة الفلسطينيَّة داخل الخطِّ الأخضر، إلَّاأنَّنا نستطيع أن نميِّز أنَّ غالبيَّتها طغى عليها الأسلوب الكلاسيكيُّ من الكتابة، وينعكس هٰذا بتقسيم الدِّراما إلى ثلاث مراحل:

1) التَّقديمة exposition.
2) الحدث المتصاعد rising action.
3) وحتَّى التَّراخي أو الحلّ Denouement.

كلُّ ذٰلك بأسلوب الحوار المباشر ما بين الشَّخصيَّات، دون استغلال خاصيَّة المسرح الَّتي تفرض تكثيف أحداث تجري في وحدتي زمان ومكان.

إلَّا أنَّنا نجد بعض الأساليب الكتابيَّة الَّتي استخدمت ووظِّفت بعض الآليَّات المسرحيَّة ومن أهمِّها:

أ) الاسترجاع – Flashback ومسرح داخل مسرح theatre within theatre.

إنَّ آليَّة الاسترجاع استخدمت أساسًا لاسترجاع الأحداث التَّاريخيَّة أو تاريخ وماضي الشَّخصيِّات، وذٰلك بفعل إيقاف تقدُّم الحدث الآنيِّ واستخدام زمكانيَّة مختلفة بآليَّة مسرح داخل مسرح theatre within theatre بهدف عرض وقائع كاملة من التَّاريخ أساسًا، ومن ثمَّ تفعيل الحدث الأوَّل الَّذي قام الكاتب بإيقافه من قبل. أحد النُّصوص التَّاريخيَّة الَّتي استخدم فيها أسلوب الاسترجاع مضمَّنا بداخله أسلوب المسرح داخل مسرح، هي قصَّة امرئ القيس الَّتي أرَّخها دراميًّا سليم خوري في مسرحيَّة "وفاء البادية – 1971":

الغول: هل نسيت؟ يبدو أنَّك قد نسيت،

وليس لي إلَّا أن أذكِّرك [...] يوم كنت

في أوَّل شبابك، هيَّا انتبه.

(موسيقى توحي بالزَّمن البعيد [...] يدخل امرؤ القيس

وهو في أوَّل شبابه... يقف أمام والده تأدُّبًا [...])

(يخرج امرؤ القيس، آنذاك، يتقدَّم الغول ويعيد السِّتارة)

الغول: امرأ القيس... امرأ القيس [...].

امرؤ القيس: أنا لست عبدًا لأحد (ص 36-37).

ب) الأسلوب الملحميُّ epic والتَّغريب Alienation

هٰذا الأسلوب البريختيُّ، الَّذي يحكي قصَّة شعب، وذٰلك بسرد مشاهد متفرِّقة، كلٌّ منها يشكِّل وحدة كاملة يربطها خطٌّ دراميٌّ مشترك، برز في المحور الوطنيّ ذي الإسقاطات السِّياسيَّة.

إنَّ هٰذا الأسلوب تجانس مع التَّغريب Alienation، وهو إبعاد وتغريب الحدث عن الجمهور، كي يقف الأخير موقف مراقب ومنتقد لما يحدث، دون أن يتماثل مع ما يجري، كي يبقى واعيًا لما يشاهد ويسمع.

مثال على ذٰلك "الحكاية المسرحيَّة" "لكع بن لكع – 1980" لإميل حبيبي والمقسَّمة لعدَّة مشاهد، كلٌّ منها تحت عنوان مختلف مثل [صندوق العجب، لا بدر ولا بدران... بدر...] يربط الكاتب بينها معاناة الشَّعب الفلسطينيّ. تبدأ هٰذه "الحكاية" بـ:

"لا مسرح ولا من يتعبون، بل جمهور من أهل الحارة، ونحن من أهلها [...]" (ص9).

وخلال السِّياق الدِّراميّ يشترك بعض أهل الحارة بالتَّمثيل ويرجعون إلى أماكنهم.

ح) التَّقديم prologue والتَّعقيب epilogue

هٰذا الأسلوب من تقديم الأحداث بشخص الرَّاوي ومن ثمَّ تعقيب ما بعد انتهاء الأحداث، بواسطة محاورة الجمهور، نعتبره نادرًا في الدِّراما الفلسطينيَّة، لٰكنَّه ظهر في بعض منها.

أحد الكتَّاب الَّذي اختار أسلوبي التَّقديم والتَّعقيب في مسرحيَّتين مختلفتين هو زكي درويش (1944-) حيث ظهر التَّقديم prologue في مسرحيَّة "الموت الأكبر -1979" مسرحيَّة ذات إسقاطات سياسيَّة:

"أيُّها السَّيِّدات والسَّادة [...] قد يبدو لكم شيئًا غير عاديٍّ ممَّا لا يحدث إلَّا في الخيال والأحلام، وعليكم أنتم أن تبحثوا فيه عن الصَّدمة والواقع" (ص 5-6).

أمَّا التَّعقيب epilogue فظهر في مسرحيَّة (لا -1980) مسرحيَّة تعالج الوجود والبقاء الإنسانيَّ، فتنتهي بـ:

(القاضي يسير بين الجمهور):

أنا لم أصنع المشكلة، أنتم صنعتم

[...] يوم صفَّقتم لأوَّل مرَّة، يوم ركعتم...
أنتم صانعو القضيَّة، فعليكم إصدار القرار المناسب (ص 62).

آليَّات العُروض المسرحيَّة

تنوَّعت العُروض المسرحيَّة ما بين جمهور الكبار الَّذي حظي بمشاهدة أعمال جماعيَّة ومسرحيَّات (Monodrama)[1]وما بين جمهور الصِّغار.

أغلب المسرحيَّات عرضت بالأسلوب الواقعيّ دون استخدام آليَّات وأساليب مغايرة بالرَّغم من اختلاف المواضيع والمخرجين.

لٰكنَّنا نلاحظ بعض الأساليب والتَّقنيَّات المختلفة الَّتي قام بتوظيفها المسرح داخل الخطِّ الأخضر بعرضه لنصوص محلِّيَّة وأخرى غير ذٰلك.

أذكر منها:

أ) كسر الحائط الرَّابع fourth wall

هٰذا الأسلوب في العرض والإخراج يعتمد في جزء منه على كسر الحائط الرَّابع الوهميّ ما بين خشبة المسرح وما بين الجمهور، وذٰلك بهدف الإقناع وجذب الجمهور، من ناحية، وخاصَّة جمهور الأطفال، حيث يستخدم هٰذا الأسلوب كثيرًا معهم من أجل التَّفاعل. هٰذا التَّفاعل يمكن أن يكون آدميًّا (بشريًّا) من المسرح إلى الجمهور، أو عرض دمى مباشرة أو بأسلوب خيال الظِّلّ. وهناك مسارح تدمج بين التَّمثيل البشريّ والدُّمى أو خيال الظِّلّ، ومثالًا لا حصرًا "القنديل الصَّغير" لمسرح المينا - 2014.

من ناحية أخرى يُستخدم هٰذا الأسلوب لجمهور الكبار من أجل التَّغريب Alienation بهدف وضع الجمهور موضع النَّاقد لما يحدث وغير المتماثل مع الحدث. مثالًا لا حصرًا "بؤس ورعب الرَّايخ الثَّالث – 2002" – مسرح الميدان.

ب) الأسلوب الملحميُّ – epic

عُرضت قلَّة من المسرحيَّات الفلسطينيَّة بالأسلوب الملحميّ epic الَّذي يعتمد على التَّغريب Alienation، بعرضه لمشاهد المسرحيَّة متفرِّقة يربطها خطٌّ دراميٌّ واحد. من أبرز المسرحيَّات

[1] بالإضافة إلى تفعيل بالدِّراما، كذٰلك هناك عدد من الممثِّلين الَّذين يقومون بعروض Stand up comedy.

الَّتي اعتمدت على هٰذا الأسلوب "الموجة التَّاسعة – 1995" لمسرح النَّاصرة، وكذٰلك "بؤس ورعب الرَّايخ الثَّالث" وكلتاهما من إخراج رياض مصاروة.

ت) الاسترجاع flashback – توظيف التِّكنولوجيا والمرئيَّات

هٰذا الأسلوب من الاسترجاع الفنيّ ربَّما يكثر في الأدب لٰكنَّه يندر في العروض المسرحيَّة داخل الخطِّ الأخضر. من المسرحيَّات النَّادرة الَّتي استخدمت ازدواجيَّة العرض ما بين العرض السِّينمائيّ والمسرحيّ هي مسرحيَّة "عبير" لمسرح الميدان 1999.

وظَّف المخرج فؤاد عوض شريطًا سينمائيًّا يعرض جزءًا من الأحداث الَّتي يقوم بها الممثِّلون ذاتهم في مكان خارجيّ ومن ثمَّ يدخلون إلى خشبة المسرح، مرَّة بأسلوب استرجاعيّ لماض مرَّ بهم ومرَّة بآنيَّة حدوث الحدث. ينتقل المشاهد ما بين عالمين، إيهاميّ (تكنولوجيّ) وواقعيّ – خشبة المسرح.

ث) المسرح الدَّائريُّ – الحلبة Arena stage

لم تتنوَّع خشبات المسارح في المسرح الفلسطينيّ داخل الخطِّ الأخضر بالرَّغم من تنوُّع أساليب إخراجها. إلَّا أنَّني أشير إلى إحدى المسرحيَّات النَّادرة أسلوبًا وإخراجًا والَّتي عرضت على مسرح دائريّ Arena Stage، وهي مسرحيَّة "رأس المملوك جابر" للسُّوريّ سعدالله ونُّوس (1941-1997)، من إنتاج مسرح "بيت الكرمة- 1989"، الَّتي عرضت بأسلوب يدمج ما بين المسرح داخل مسرح – الفرجة المسرحيَّة، التَّغريب[1].

[1] راجع نظريَّة المسرح الاحتفاليّ لعبد الكريم برشيد.

من المسرحيَّات

أبو نوَّارة، سهيل. **زغرودة الأرض**. النَّاصرة: النَّاصرة، 1975.

بسيسو، معين. **الأعمال المسرحيَّة**. عكَّا: دار الأسوار، 1988.

بشارات، كمال. **عندما يسود الجراد**. دالية الكرمل: دار العماد،1991.

الجوزيُّ، جميل. **السُّبحة**. عمَّان: د.ن، 1952.

الجوزيُّ، جميل. **غرام أعمى**. عمَّان: د.ن، 1984.

الجوزيُّ، نصري. **العدل أساس الملك**. دمشق: التَّبرقي، 1952.

الجوزيُّ، نصري. **فلسطين لن ننساك**. دمشق: طربين، 1971.

الجوزيُّ، نصري. (مخطوطة). **ذكاء القاضي**.

حبيبي، إميل. **لكع بن لكع**. النَّاصرة: دار 30 آذار، 1980.

حبيبي، إميل. (مخطوطة). **أمُّ الرُّوبابيكيا**.

حدَّاد، ميشيل وقعوار، جمال. **ظلام ونور**. النَّاصرة: الحكيم، 1954.

خوري، سليم. **آمنة**. عكَّا: دار القبس العربيِّ، 1960.

خوري، سليم. **وريث الجزَّار**. عكَّا. دار القبس العربيِّ، 1961.

خوري، سليم. **هٰذا المصير**. النَّاصرة: مكتبة النَّهضة، 1962.

خوري، سليم. **حنين**. حيفا: يئيرأوفست، 1970.

خوري، سليم. **وفاء البادية**. حيفا: يئيرأوفست، 1971.

خوري، سليم. **الجنُّ والإنس**. النَّاصرة: دار النَّهضة، 1973.

خوري، سليم. **بعد الأسوار**. د.م: الصَّوت، 1982.

درويش، زكي. **الموت الأكبر**. عكَّا: دار الأسوار، 1979.

درويش، زكي. **لا**. عكَّا: دار الأسوار، 1980.

ذياب. فاطمة. **سرّك في بير**. شفاعمرو: المشرق، 1987.

ذياب، فاطمة. **ممنوع التَّجوُّل**. شفاعمرو: المشرق، 1987.

زعرب، نهى. **شجرة المجد**. النَّاصرة: فينوس، 1995.

شحادة، إدمون. **برج الزُّجاج ومسرحيَّات أخرى**. القدس: مجلَّة الشَّرق، 1974.

شحادة، إدمون. **الصَّمت والزَّوال**. شفاعمرو. دار المشرق، 1978.

شحادة، إدمون. **القدّيسة**. شفاعمرو: دار المشرق، 1980.

شحادة، إدمون. **بيت في العاصفة**. شفاعمرو: دار المشرق، 1981.

شحادة، إدمون. **الخروج من دائرة الضَّوء الأحمر**. النَّاصرة: مطبعة النَّهضة، 1986.

شحادة، إدمون. **زهرة الكستناء**. النَّاصرة: مطبعة جبران، 1990.

شحادة، إدمون. **الزَّائر الغريب**. النَّاصرة: دار النَّهضة، 2000.

شحادة، إدمون. **عندما غاب القمر**. حيفا: مطبعة الوادي، 2005.

شحادة، راضي. **مستر إيجو**. المغار: السِّيرة، 1997.

شليوط، عفيف. **أبو مطاوع وحرّيَّة المرأة**. حيفا: الكرمة، 1991.

شليوط، عفيف. **يوم في عيادة**. النَّاصرة: فينوس، 1994.

عبَّاسي، محمود. **البركان**. شفاعمرو: المشرق، 1991.

عوَّاد، خالد. **بلا عنوان**. النَّاصرة: البشير، 1995.

قعوار، جمال. **بنت الرِّجال**. النَّاصرة: النَّاصرة، 1995.

قعوار، جمال. **قنديل الحبِّ**. النَّاصرة: النَّاصرة، 1995.

قعوار، جمال. **كروم الدَّوالي**. النَّاصرة: النَّاصرة، 1995.

مصاروة، رياض. **الطِّفل الضَّائع**. النَّاصرة: النَّاصرة، 1982.

مصاروة، رياض. (مخطوطة). **الموجة التَّاسعة**.

بعض من المصادر

إغباريَّة، رضا. **مسرح الحركة الإسلاميَّة**. د. م: د. ن، 1997.

أنيس، محمَّد. **الحركة المسرحيَّة في المناطق المحتلَّة**. القدس: دار جليليو والعامل، 1979.

بولس، حبيب. **الرِّحلة الأولى**. النَّاصرة: المطبعة الشَّعبيَّة، 1986.

بولس، حبيب. **الرِّحلة الثَّانية**. النَّاصرة: بيت الصَّداقة، 1989.

بولس، حبيب. **لعبة الإيهام والواقع**. حيفا: مسرح الميدان، 2000.

بولس، حبيب. **ألوان وأجناس أدبيَّة**. يافة النَّاصرة: الطَّلائع، 1999.

الجوزيُّ، نصري. **تاريخ المسرح الفلسطينيِّ 1918-1948**. نيقوسيا: شرق برس، 1990.

حدَّاد، عبير. **المسرح الفلسطينيُّ في الجليل**. النَّاصرة: مطبعة النَّهضة،1994.

حمَّاد، طلال. **قراءة في تاريخ المسرح الفلسطينيِّ 1918-1948** للباحث نصري الجوزيِّ، **القدس العربيُّ**، 13-11-1990، 67.

حمادة، إبراهيم. **معجم المصطلحات الدِّراميَّة والمسرحيَّة**. القاهرة: دار المعارف، 1985.

حمادة، إبراهيم. **التَّقنيَّة في المسرح**. القاهرة: دار الوزَّان، 1987.

حمُّودة، عبد العزيز. **المسرح السِّياسيُّ**. عمَّان: دار البشير، 1988.

خوري، نايف. **على مسرح الحياة**. النَّاصرة: دار الثَّقافة العربيَّة، 2000.

الرَّاعي، علي. **المسرح في الوطن العربيّ**. الكويت: المجلس الوطنيُّ للثَّقافة والفنون والآداب، 1990.

زعبي، كرمة. **المسرح الفلسطينيُّ داخل إسرائيل. مجتمع ومواقف**. ص12-14، 2010.

زعبي، كرمة. أدب إدمون شحادة، **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ** ج 1، ص1-32. باقة الغربيَّة: القاسميُّ، 2011.

زعبي، كرمة. مسرح سليم خوري، والمرأة اللَّا بطلة، **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ**، ج 2 ص 291-312. باقة الغربيَّة: القاسميُّ، 2012.

السَّعافين، إبراهيم. **نشأة الرِّواية والمسرحيَّة في فلسطين حتَّى عام 1948**. عمَّان: دار الفكر، 1985.

شحادة، إدمون. **مقالات في المسرح المحليّ**. رام الله: 2011.

شحادة، راضي. **المسرح الفلسطينيُّ في فلسطين 48**. رام الله: وزارة الثَّقافة الفلسطينيَّة، 1998.

شليوط، عفيف. **جذور الحركة المسرحيَّة في الجليل**. حيفا: مسرح الميدان، 2002.

شليوط، عفيف. **نافذة على مسرحنا المحليّ**. حيفا: مؤسَّسة الأفق، 2013.

طه، إبراهيم. **البعد الآخر**. النَّاصرة: رابطة الكتَّاب الفلسطينيّين، 1990.

ظاهر، ناجي. "الجنُّ والإنس". **الجديد**. المجلَّد 20، العدد 7 (1977). ص42.

عبَّاسيُّ، محمود وموريه، شموئيل. **تراجم وآثار في الأدب العربيّ في إسرائيل 1948-1978**، 1978.

عبد الله، غسَّان. **المسرح الفلسطينيُّ بين التَّجربة والأصالة**. د. م: د. ن، د. ت.

عبد النَّبيّ، رزق. **المسرح التَّعليميُّ**. القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتَّاب، 1993.

غنايم، محمود. **المدار الصَّعب**. كفر قرع: دار الهدى، 1995.

غنايم، محمود. **مرايا في النَّقد**. كفر قرع: دار الهدى، 2000.

غنيم، كمال. **المسرح الفلسطينيُّ**. القاهرة: دار الهرم للتُّراث، 2003.

القاسم، نبيه. **في الإبداع المسرحيّ الفلسطينيّ**. شفاعمرو: دار المشرق، 1994.

قفيشة، حسن. **"الجنُّ والإنس". الشَّرق**. المجلَّد 4، العددان 9-10. 1974، ص73-74.

القمني، سيِّد. **الأسطورة والتُّراث**. القاهرة: سينا للنَّشر، 1993.

القيسيُّ، سعيد. **حوار مفتوح مع الرَّائد المسرحيّ نصري الجوزيّ**. **الحرِّيَّة**15-3-1978، 52-56، 1978.

كنعانيُّ، فؤاد. **الحركة المسرحيَّة الفلسطينيَّة في الجليل وحيفا**. جديدة: د.ن، 2004.

ليفي، شمعون. **المسرح الإسرائيليُّ**. (ترجمة: سلمان ناطور). رام الله: مدار، 2006.

الملَّاح، ياسر. **مسرح الاحتلال في فلسطين**. بيت لحم: دار البيان، 2003.

النَّواصرة، جمال. **المسرح العربيُّ**. عمَّان: دار الحامد، 2014.

هيثكوت، دوروثي وبولتن، غيفن. **الدِّراما من أجل التَّعلُّم**. رام الله: القطَّان، 2012.

Snir, Reuven (script). Palestinian Theatre, Historical development and Contemporary Distinctive Identity. *Contemporary Theatre Review 3*, 29-73.

Snir, Reuven. *Palestinian Theatre*. Germany: Reichert Verlag Wiesbaden, 2005.